Pierre Lannoy

INCERTAIN ROBERT DOISNEAU. COSMOGRAMME PHOTOGRAPHIQUE ET RITOURNELLE AUTOBIOGRAPHIQUE

«Si tu fais des images, ne parle pas, n'écris pas, ne t'analyse pas, ne réponds à aucune question». C'est au photographe Robert Doisneau que l'on doit cette phrase, laquelle précède l'entretien qui ouvre le livre, publié en 1983, que lui consacre la célèbre collection d'ouvrages photographiques «Photo Poche» éditée par le Centre National de la Photographie. Né le 14 avril 1912 à Gentilly d'un père ouvrier (il était métreur en couverture et plomberie) et d'une mère qui n'était autre que la fille cadette du patron de la petite entreprise parisienne où celui-ci travaillait, Doisneau quitta l'école à treize ans pour se lancer dans l'apprentissage de la lithographie, domaine qu'il abandonna rapidement pour s'adonner à la photographie. En 1934 il est engagé aux usines Renault de Billancourt comme photographe industriel. Après avoir quitté les murs de l'île Seguin et après la parenthèse de la guerre, il fut engagé par l'agence photographique Rapho, à laquelle il restera attaché jusqu'à la fin de sa carrière et au nom de laquelle il réalisera de très nombreux reportages, notamment dans les rues de Paris. Si sa plus célèbre photographie, Le Baiser de l'Hôtel de Ville, fut publiée pour la première fois en 1950 dans un numéro du magazine américain Life, Doisneau n'acquît une véritable reconnaissance nationale et internationale qu'un demi siècle plus tard. La publication du «Photo Poche» qui lui est consacré participe en effet du mouvement d'accession de Doisneau au statut de «grand maître» de la photographie française et mondiale: les années 1980 marquent la consécration de sa notoriété, qui ne cessera de s'amplifier depuis [1]. Mais parce qu'elle paraît précisément au moment où se multiplient

les expositions et les publications consacrées à son œuvre, l'épigraphe qui ouvre cet ouvrage indique d'une manière particulièrement étonnante l'esprit avec lequel Doisneau entreprend de commenter son travail. Placée en tête d'un long entretien, dans un ouvrage de référence, elle signale en effet l'ambiguïté fondamentale qui va marquer son commentaire autobiographique. Commenter ou écrire sa propre vie, voilà l'exercice auquel «un certain Robert Doisneau» dorénavant va se plier, afin de présenter «la très véridique histoire d'un photographe racontée par lui-même» [2]. Et pourtant il dit n'avoir rien à dire. Incompréhensible agencement d'un en-tête dénonçant d'emblée l'écriture de ce qu'il a en tête. Car Doisneau a bel et bien une pensée, malgré ce que pourrait laisser entendre sa citation. Mais cette pensée ne sera pas celle, à proprement parler, de ses photographies: ce n'est pas en en prenant connaissance qu'on apercevra ses images, et ce n'est pas en regardant ses photos qu'on pourra reconstruire sa pensée. Doisneau parle non pour expliquer ses photographies, mais pour cartographier ses modes d'existence. Et c'est par ce dessein que l'exposition de sa pensée entretient des homologies avec sa production photographique, elle aussi plurielle, tant en son style qu'en ses modalités. Car Doisneau distribue sa parole de manière différente selon les photographies produites. Ainsi, il ne dit rien (ou presque) sur ses photographies publicitaires, pourtant produites en grand nombre. Il suffit de prendre l'exemple de ses travaux pour l'industrie automobile: Renault, Simca, la Citroën DS même, autant de publicités méconnues, et que Doisneau ne compta jamais parmi son œuvre artistique [3].

On sait, par ailleurs, que les fameux «baisers» de passants parisiens étaient des scènes montées, comme bien d'autres dans son œuvre, et Doisneau fut plutôt avare de commentaires sur ce point. Il fut également peu prolixe sur ses reportages dans le monde ouvrier, pour ne citer que ceux-là [4]. Ces quelques constats ne me serviront pas à instruire un procès pour faux en photographie à l'encontre de Doisneau, lequel n'a d'ailleurs cessé de plaider coupable sur ce point. Selon lui, en effet, «les photographies ne sont jamais des témoignages objectifs» (IO-11) [5], mais constituent au contraire des «faux témoignages» qui doivent soulever, espère le photographe, l'adhésion du spectateur. Doisneau est à ce propos très explicite :

«La réalité ça n'existe pas. Rien que le fait de choisir l'instant qui vous arrange… on arrange la réalité. On se fait la réalité. C'est complètement fabriqué nos histoires, les personnages on les choisit dans le temps et dans l'espace. On se met à tel endroit où ça nous arrange. Donc c'est une espèce de faux témoignage. Mais on se sert de matériaux vrais. Ca donne une solidité. On y croit, comme ça» (AC).

Mon objectif dans ce texte sera plutôt de tenter de comprendre l'incom-

préhensible agencement évoqué précédemment, ou encore la logique de distribution de la parole dans le commentaire autobiographique chez Doisneau. Car malgré les centaines, voire les milliers, de pages dans lesquelles il décrit sa vie et son œuvre, sa parole est loin de couvrir de manière uniforme l'ensemble de ses photographies, dont le nombre total est estimé à quatre cent mille. Entre le rien-dire qu'évoque explicitement le photographe et le tout-dire que souhaiterait implicitement son critique, les propos autobiographiques de Doisneau témoignent d'une distribution différentielle du commentaire, qui, parce qu'elle se voit répétée de manière frappante, doit tirer sa logique d'autre chose que de la seule dynamique interne des entretiens ou des séances d'écriture. Mais quelle serait cette «autre chose»?

On a souvent, pour ne pas dire toujours, tenté de saisir le monde de Doisneau à partir du contenu et de la composition de ses photographies. Mais cette manière de procéder révèle rapidement ses limites; une photographie ne dit rien, ou presque, sur les circonstances dans lesquelles elle a été prise ni sur son rapport ultérieur à son auteur.

Or, le photographe, dès qu'il parle, décrit les contours du monde dans lequel il fait naître ses images et vit avec elles. Ce faisant, il dessine ce qu'on peut appeler, à la suite de John Tresch, un cosmogramme [6]: plus qu'une vision du monde, il s'agit d'un montage, d'un assemblage, d'une construction organisée de l'univers dans son ensemble, lequel ne se limite donc pas, dans le cas du photographe, à ses photos. Les photographies elles-mêmes ne sont qu'une partie de ce cosmogramme, qui doivent être assemblées avec la parole de l'artiste, les écrits des critiques, les tirages, la fabrication des livres, l'organisation des expositions, les circonstances de la vie quotidienne…

Dès que le photographe prend la parole, une contrainte de cohérence pèse sur lui: comment fait-il sens de tous ces éléments, comment les arrangent-ils les uns par rapport aux autres, quelles relations entretiennent-ils à ses yeux? Le cosmogramme est la figure matérielle de cet arrangement, qui se donne à voir en diverses matières: paroles, écrits, tirages, objets, actes, etc. Ces multiples éléments ne peuvent être saisis dans les seules photographies, puisqu'elles ne sont elles-mêmes qu'un des éléments du cosmogramme.

L'ouvrage que publie Doisneau en 1979, Trois secondes d'éternité, est l'incarnation exemplaire d'un tel cosmogramme. La première partie propose un long texte autobiographique, accompagné de photographies en format réduit insérées dans la marge intérieure de chaque page. Elles ne se rapportent pas directement au texte, mais sont accompagnées de légendes autonomes. Ces images proviennent toutes de travaux de commande, la plupart publicitaires. Le texte évoque quant à lui les divers aspects et événements de la vie du

photographe. Dans le seconde partie, on trouve une série d'images grand format (la première étant Le Baiser de l'Hôtel de Ville), sans légendes (celles-ci sont fournies dans une liste annexe). Le contraste est donc maximal entre le commentaire, l'œuvre photographique et des productions secondaires (graphiquement et textuellement marginalisées). On peut parler d'un cosmogramme car il s'agit bien de l'agencement matériel d'une vision du monde, de l'exposition de la «bonne vie» et de la définition des espèces (de productions, de relations, de situations, etc.) censées peupler ce monde. Le lecteur y découvre la place de chaque chose et le statut de chaque entité dans l'univers biographique de Doisneau.

Mais si cet objet est unique, le cosmogramme de Doisneau va se retrouver en chacun de ces autres objets que sont ses publications autobiographiques. Les ouvrages rétrospectifs qu'il signe de sa main ainsi que les interviews qu'il donne fréquemment à partir de la seconde moitié des années 1980 reprennent en effet le même complexe d'idées, déclinées d'une manière particulièrement caractéristique. C'est ce complexe que les pages qui suivent tentent de présenter, non pas dans une perspective critique, mais dans une attitude compréhensive, au sens méthodologique du terme, cherchant la clé du mystère de cette fameuse épigraphe épinglée plus haut. Et on la cherchera non pas dans un contexte extérieur ou dans une machinerie inconsciente, mais dans le contenu lexical et métaphorique des commentaires autobiographiques que fournit Doisneau lui-même [7]. On y découvrira un photographe basculant sans cesse d'un état à un autre, d'un monde à un autre et d'un temps à un autre, le régime de sa création étant ainsi rendu incertain. Pour le montrer de manière encore plus claire, on s'attardera sur quelques «croisements monstrueux» qui apparaissent comme autant de points de friction entre les modes d'existence du photographe Doisneau et qui se marquent par des traitements différents au niveau de sa parole; celle-ci se distribuerait donc en fonction de l'organisation du cosmogramme que ce dernier dessine au travers d'une ritournelle autobiographique qu'il va invariablement répéter jusqu'à la fin de sa vie, en 1994.

Cette «ritournelle», qui va être décrite en détail dans les pages qui suivent, dresse également un portait du «moi mythique» de Doisneau, cet autre que devient sa personne en tant qu'elle exerce son art. Cette figure, décrite par l'artiste lui-même, entretient des rapports complexes avec l'individu concret et situé, inséré dans son contexte, mais ne s'y réduit pas; si elle se comprend comme différence par rapport à l'homme ordinaire (ce qu'indique, notamment, la reconnaissance sociale de l'artiste), elle exige néanmoins lucidité, volonté et savoir-faire technique de la part de l'individu créateur [8]. Elle n'est donc pas pure

possession de l'artiste par une force extérieure, mais pleine possession, par lui, de ses moyens esthétiques, dans l'ensemble de ses rapports aux différentes composantes du cosmogramme. Pour le dire autrement, le moi mythique est le personnage qui s'anime dans le cosmogramme. Dans son essai sur l'Esthétique de la photographie, Etienne Soulages développe une approche fort similaire à celle qui est proposée ici. Il décrit en effet l'œuvre de Henri Cartier-Bresson, autre figure célèbre de la photographie humaniste française aux côtés de Doisneau, comme soutenue et entourée par une fable déclinée par l'artiste lui-même:

«Comme tout artiste, Cartier-Bresson s'est construit peu à peu une fable. Entendons par là qu'il a mis en place un discours dont la cohérence interne se fit, au fil du temps, de plus en plus grande et qui a rendu possible sa pratique. Tout artiste a besoin d'éléments méta-artistiques dont la valeur de vérité en dernière instance importe peu. Ils ont pour fonction non pas tant de dire le sens ou la vérité de l'œuvre –seuls les naïfs prétendent fournir une œuvre d'art avec son mode d'emploi, une œuvre d'art clé-en-main– que de permettre à l'artiste de construire cette œuvre. […] Sans cette parole qu'il se dit et qu'il nous dit, l'artiste ne pourrait pas produire son œuvre de la manière dont il la produit.» [9]

Cette fable, nous la nommerons ici ritournelle, parce qu'elle sera répétée, et la représentation du monde qu'elle dessine, nous la nommerons cosmogramme, parce qu'elle est simultanément vision, action et matérialisation. Et si ces éléments peuvent apparaître de prime abord comme étant dotés d'une nature fictionnelle, il n'en reste pas moins que la fiction non seulement se donne comme territoire non pas une chimère mais une réalité alternative à celle communément perçue, mais également confère à cette réalité une consistance et une intensité d'existence dont les limites ne peuvent être décrétées arbitrairement par le commentateur [10]. C'est à tout le moins ce que voudrait montrer cette brève enquête dans l'univers biographique de Doisneau.

Doisneau, sa ritournelle et son cosmogramme

Si l'on s'intéresse non pas d'abord à l'esprit de Doisneau, tel qu'il se donne à voir dans ses productions photographiques, mais bien à sa pensée, telle qu'elle s'exprime dans ses déclarations publiques, c'est une autre cartographie que celle de la banlieue parisienne ou même de la «touchante humanité» qui se dévoile sous nos yeux. Car à bien lire les nombreux témoignages autobiographiques que le photographe laisse au travers de quelques ouvrages et de multiples entretiens, on ne peut qu'être frappé par l'exposition répétée d'un univers symbolique, d'une topographie imaginaire, d'une cartographie figurée, au sein desquels celui-ci situe son existence et sa production. Passer ainsi du photographe au biographe, du catalogue de son œuvre au dialogue de son auteur,

nous fait découvrir moins un regard qu'une parole, et une parole qui se répète, comme un chant d'enfant ou d'oiseau, telle une ritournelle. Inlassablement, au fil des textes qu'il rédige et des entretiens qu'il accorde, Doisneau reprend la tâche de dessiner le monde qui donne sens à sa vie et à son œuvre; non pas, seulement, celui qu'il photographie, mais bien celui dans lequel il photographie. La ritournelle, imperturbablement, se fait entendre, se répète, s'entretient. Et que dessine une ritournelle, si ce n'est un agencement territorial, comme l'a bien montré Gilles Deleuze, ou encore un cosmogramme, dont les traits caractéristiques viennent d'être présentés? Quels sont les milieux dans lesquels évolue Doisneau, quelle est la topo-bio-graphie que dessine son discours? Il ne s'agit pas ici de dresser la liste des lieux concrets qu'il a photographiés ou des personnes réelles qu'il a rencontrées, ce que le lecteur trouvera dans les nombreux ouvrages consacrés à son œuvre, mais de dégager les principes d'une «métaphysique autochtone» ou de l'organisation symbolique du monde, tels que les répète la ritournelle de Doisneau [11]. Selon Tresch [12], le cosmogramme comporte trois dimensions caractéristiques: primo, il suppose une écologie, c'est-à-dire une définition des modes d'existence constitutifs, aux yeux du locuteur, du monde dans lequel il évolue; secundo, il dresse l'inventaire des êtres qui peuplent ce monde et précise les relations possibles entre eux; tertio, il déploie une relation spécifique au temps. Or, Doisneau apporte à travers sa ritournelle des précisions sur chacune de ces trois dimensions, conférant une consistance certaine à son cosmogramme.

Chasse et animalité

L'écologie que déploie l'univers discursif de Doisneau est celle de la chasse (ou parfois de la pêche), et donc celle des rapports entre le chasseur et sa proie, mais aussi entre l'homme et l'animal, ainsi que leurs échanges éventuels. Image classique pour illustrer le travail du photographe, l'analogie de la chasse est fréquemment utilisée par Doisneau lui-même: «Mais c'est que c'est justement une chasse! Je suis un chasseur!» confie-t-il déjà en 1951 (PC-170). Il parlera ensuite de la photographie comme de «la chasse aux images volantes» (IO-79), évoquera les «projets de chasseur d'images» qui l'animait à sa sortie de chez Renault (TS), écrira au sujet des photographies d'Atget qu'elles étaient, en leur temps, des «estampes qui avaient un fumet de sauvagine» (IO-20), ou encore acceptera qu'on le qualifie de «braconnier de l'éphémère» (ML-118). Ce faisant, il mobilise une imagerie qui souligne simultanément la dimension alimentaire du travail photographique (par sa technique cynégétique particulière, le photographe se procure les moyens de sa propre subsistance) et

sa dimension artisanale (dans le sens où la chasse implique un mode de rapport aux sujets photographiés qui ne relève pas de la domestication, c'est-à-dire de leur production contrôlée, mais bien de la fréquentation, c'est-à-dire de leur considération située) [13].

Ainsi Doisneau avait-il son territoire de chasse préféré, à savoir la ville, et en particulier Paris et sa banlieue populaire, qu'il arpentait fréquemment en quête de bonnes prises et où il devait déployer toutes les qualités du chasseur: «attendre des heures avec une patience inouïe» (IO-28), «l'œil aux aguets, ici, là, ailleurs […]. Il faut de l'audace, de l'impassibilité, car vous vous approchez bien souvent dangereusement de ce qui est «interdit au public» ou de ce qui est privé» (PC-170). Ailleurs, Doisneau distinguera l'affût et la poursuite, deux techniques de prise photographique (PP). Et c'est très logiquement que les sujets de ses photographies prennent alors l'aspect du gibier de la forêt urbaine: «Mon petit univers, photographié par peu de personnes, prend un aspect tellement exotique qu'il devient la réserve d'une faune étonnante» [14].

Mais au-delà de ces clichés attendus, Doisneau opère un renversement étonnant par lequel le chasseur en vient à partager des caractères communs avec sa proie, à se penser lui-même comme animal vigilant, attentif aux opportunités et aux menaces potentielles du milieu. S'il déclare fréquemment préférer chasser des images auprès des gens qui lui ressemblent plutôt qu'auprès d'espèces sociales moins familières, c'est-à-dire auprès de ceux qui fréquentent la rue, le bistrot, la salle des fêtes, la banlieue, bref les espaces populaires, il évoque avec une aussi grande insistance les qualités animales qu'il est amené à déployer dans l'exercice de son art. Evoluant dans un environnement rétif aux bonnes prises, voire hostile dans certains cas, Doisneau dit recourir à des ressources qu'il présente explicitement comme identiques à celles dont disposerait la faune sauvage: «la rugosité de la rue m'enseignait la ruse» (UC-9), «la méthode de capture doit prendre exemple sur le caméléon» (IO-177), «l'inertie et l'art de se fondre dans le décor, voilà notre équipement de défense passive» (IO-9), autant de marques d'un mode ou d'un devenir animal du photographe au travail. D'ailleurs, Doisneau parlera de lui-même comme d'un animal: il évoque ainsi la «curiosité animale» (IO-9) et le «plaisir animal de voir» (IO-185) qui l'animent, ou encore, relatant ses premières expériences photographiques dans les rues parisiennes, il écrit: «je partais à la rencontre de la lumière sauvage», lui «l'animal [qui] ne savait rien, ne connaissait personne» (UC-8).

Mais derrière cette métaphore du monde animal et de sa rugosité, on peut déceler la nature socialement construite du rapport du photographe à ses sujets. Si la ruse et la défense sont de mise, c'est parce que la photographie, entendue comme technique d'incursion ayant

elle-même sa propre histoire, c'est-à-dire des conditions d'acceptation socialement changeantes, n'est pas reconnue, en ces années d'après-guerre, comme un code d'interaction légitime dans les milieux préférés de Doisneau, à savoir ces espaces populaires évoqués précédemment. En ces lieux, la réticence première des sujets face à la prise photographique doit sans doute se lire non pas comme l'expression d'un instinct naturel de défense, ni même comme la revendication d'un droit formel à l'inviolabilité visuelle (ce qui constituerait une interprétation présento-centrée), mais bien comme la manifestation du refus d'une bestialisation supplémentaire, d'un devenir « bête curieuse » impliqué par une photographie intrusive qui s'ajouterait à l'état de « bête de somme » ou de « bête type » assigné par l'idéologie dominante. La modestie des conditions de vie de ces sujets se donne d'abord à vivre, pour eux, comme indignité à être photographiés, du moins par surprise, comme à l'état sauvage. Les membres des classes populaires partagent cette vision du monde, générée par la domination matérielle et symbolique dont ils sont en permanence l'objet, selon laquelle « être naturel » n'est pas un état digne d'être mis en images – ce que confirme, à l'inverse, la nécessité ressentie de « s'arranger », de « s'habiller », avant d'être photographiés, comme c'est le cas pour les portraits de famille ou les images de mariage. Le photographe inconnu, prenant des images par surprise, brise le code social du milieu qui veut que de cette vie quotidienne on ne sorte pas d'images (du moins pas d'images publiques, artistiques, anonymes). Dans les milieux aisés, au contraire, que fréquente également Doisneau mais avec moins de chaleur, on ne répugne pas à être photographié dans ses postures naturelles, parce qu'elles sont déployées et vécues d'emblée comme des gestes de monstration de soi, dont l'image publique fait partie intégrante. Doisneau raconte d'ailleurs n'avoir pas osé, lors de la réalisation de ses premiers travaux photographiques dans les rues de la banlieue parisienne, prendre d'images des gens.

Ses premiers sujets seront des enfants, moins farouches car moins imprégnés des codes sociaux du milieu. Mais la relation à la personne photographiée restera toujours une question centrale pour Doisneau, dont on verra plus loin qu'elle déterminera la valeur que pourront prendre les images qu'il réalisera. Le cosmogramme animalisant de Doisneau se présente ainsi comme l'expression de la condition commune qu'il partage avec ses sujets populaires, étant lui-même issu de ce milieu et l'ayant fréquenté assidûment lors de ces années passées comme photographe industriel chez Renault, entre 1934 et 1939, partageant le quotidien des ouvriers, du pointage au réfectoire, du métro à l'atelier.

En recourant à cette sémantique cynégétique, Doisneau actualise par ailleurs un cosmogramme bien connu des anthropologues, celui partagé par de nombreuses cosmogonies de peuples de chasseurs, dans

lequel prédateurs et proies sont censés posséder une commune nature, qui les unit ontologiquement [15]. Malgré cette condition commune, le chasseur se voit comme un animal pas tout à fait comme les autres: les traits qu'il possède en commun avec les objets de ses prises sont plus aiguisés, plus affûtés, plus développés – et c'est cette différence qui soutient son pouvoir particulier. Et si le photographe trouve légitime d'exercer ce pouvoir sur ses semblables [16], ce serait parce qu'ils commettraient une faute. L'anthropologue Sergio Dalla Bernardina a bien montré comment le chasseur ne peut manquer d'attribuer un tort à l'animal qu'il tire, étant donné toutes les qualités qu'il lui attribue par ailleurs et qui alimentent sa relation passionnelle avec lui. Sans cette «faute», sa prise ne pourrait se justifier aux yeux du chasseur [17]. Mais quelle serait cette faute dont se montreraient coupables les proies photographiques de Doisneau, qu'il dit être par ailleurs ses alter ego? L'erreur qui est la leur, et que le photographe se donne comme tâche de réparer par son geste, est celle de mal ou de ne plus voir. «Voilà notre but, notre métier, déclare Doisneau: montrer aux autres ce qu'ils ne voient pas, ce qu'ils sont incapables de voir: ouvrir les yeux des aveugles!» (PC-171). Parce qu'il souffre d'une «anesthésie de la vision», la photographie «pourrait avoir un rôle écologique» auprès du public, rendu insensible par la «pollution visuelle» du monde contemporain (PP). Victimes d'une époque «encadrée, dirigée, conditionnée par les médias, la signalisation, la publicité» (PP), les gens se montrent néanmoins coupables de non-clairvoyance : ils «ne regardent rien, ils passent, accablés, en ruminant leur procès de murs mitoyens» (TS). Et Doisneau de conclure: «Vraiment les gens ne méritent pas les yeux qu'ils portent» (TS).

Les photographier, alors, prend tout son sens.

La première dimension du cosmogramme de Doisneau est donc ce territoire de la chasse, avec ses êtres, ses moments, ses attentes, ses ratés et ses prises. Engagé dans une pratique solitaire («Je ne fais pas la chasse à courre, déclare Doisneau. Je suis à l'affût», ML-117, image évoquant à son tour des pratiques socialement discriminées et discriminantes [18]), le photographe entre dans des états aux frontières incertaines: mi-homme, mi-animal, à la fois prédateur et soucieux d'assurer la «survie de l'espèce» (IO-66), il braconne une faune à la fois aimée et fautive, il lui vole des trésors sans valeur à ses yeux.

Les deux circuits

Comme toute chasse, la chasse aux images qu'est la photographie possède une autre particularité, à savoir qu'elle est la séquence d'ouverture d'une circulation de ses produits. En effet, une fois prises, les photographies, du moins celles que Doisneau laisse sortir, se mettent

à circuler. Mais les circuits qu'elles suivent ne sont pas tous identiques, ni tous de même valeur, ni tous maîtrisables. Dans le cosmogramme de Doisneau, on trouve deux principaux circuits, ou deux territoires de circulation, dans lesquels prennent vie, valeur et mouvement les photographies qu'il réalise. Le premier de ces circuits, celui auquel lui-même se dit le plus affectivement attaché, relie le photographe à son public, ou plus exactement à ceux qui partagent avec lui les mêmes émotions photographiques. Si Doisneau peut affirmer, confiant, qu'il ne faut «pas oublier que ce qu'on voit, des milliers et des milliers de lecteurs le verront à leur tour à travers mon objectif» (nous sommes alors en 1951, PC-169), il ne manquera pas de remarquer que les banlieusards eux-mêmes, auxquels il a consacré son premier le livre (La banlieue de Paris, 1949), ne portent que peu d'attention à ses «photos de banale banlieue» (TS). Plus tard, cependant, des rencontres et des lettres d'inconnus viendront confirmer la bonne circulation de ses photographies. Ainsi Doisneau évoque-t-il à plusieurs reprises cet événement: «Ce n'est pas les grands hommages qui me touchent, en tous cas pas autant que ce qui s'est passé un jour au Printemps. J'y dédicaçais «Les Doigts pleins d'encre», et une petite vendeuse, prénommée Catherine, m'a remis une carte sur laquelle était écrit: «Merci de me rendre la vie plus belle!». J'ai trouvé cela merveilleux» (AGM-27). Ici la boucle est bouclée et décrit la forme d'un cercle vertueux où s'échangent les émotions. Au-delà néanmoins de cette reconnaissance du public, ou plus exactement, peut-être, avant qu'elle ne puisse se produire, Doisneau fait également circuler ses tirages auprès de ses amis, de ceux qui peuvent apprécier son travail de prises de vue. Car c'est dans ce cercle-là qu'il gagna d'abord sa reconnaissance, notamment auprès des poètes Blaise Cendrars, qui rédigea le texte de La banlieue de Paris, ou Jacques Prévert, qui devint son ami fidèle. Chaque «moment de bonheur» que saisissait Doisneau avec son appareil photographique était alors destiné à «celui à qui je voulais le faire partager. J'avais quelques amis, mon capital copains, Prévert, Cendrars, je cite ceux-là parce qu'ils sont connus, j'étais content en faisant une image de penser que j'allais la leur montrer» (PP). Ou encore: «Au moment du déclic, je sais à qui, en priorité, je destine ce moment de réussite espéré. C'est ma dette envers ceux qui ont su faire bon marché de leur temps. Ils ne sont pas nombreux» (IO-77). Mais, comme le précise Doisneau lui-même, il ne s'agit pas seulement d'effacer une ardoise: il est également question de vérifier la valeur des images réalisées, et cette estimation ne peut se faire que dans la confiance du cercle des initiés, des receleurs, et non sur un marché public: «Je pense immédiatement à qui je vais offrir l'image qui a bien voulu se laisser apprivoiser. Une générosité qui n'est peut-être pas gratuite, je guette la réaction

du receleur. C'est un test qui peut me dire si j'ai su rapporter quelque chose de l'émotion originelle» (IO-181). Ce circuit de valorisation des images, par lequel elles acquièrent une valeur certaine aux yeux de Doisneau, fonctionne ainsi sur une logique du don et du contre-don, au nom de laquelle s'échangent leurs tirages en même temps qu'une considération bienveillante, seulement compatible avec l'intimité de colloques singuliers entre le photographe et son partenaire. Une fois ce test passé, les photographies peuvent poursuivre leur chemin en étant confiées à d'autres personnes, en l'occurrence les éditeurs qui se chargeront de la mise en page: «Eux seuls sont aptes à juger si l'enfant adopté se montrera par la suite digne d'affection» (IO-182). Mais ce réseau représente la figure idéale du circuit de déplacement de ses images. Selon Doisneau, il existe pour ces dernières d'autres manières de circuler qui se montrent moins favorables. Il ne s'est pas toujours agit, pour lui, de vérifier la valeur esthétique de ses photographies librement réalisées auprès d'amis bienveillants, mais de répondre à «l'obligation pressante» dans laquelle il s'est souvent trouvé: «échanger mes images contre un minimum vital» (TS). Ainsi, à côté d'un circuit où ses photographies gagnaient en valeur parce qu'elles permettaient l'échange, selon lui, de vraies valeurs, comme l'émotion ou le plaisir, le cosmogramme de Doisneau comprend un autre réseau, celui où d'autres de ses photographies circulent pour leur valeur marchande et permettent, précisément, de gagner l'argent nécessaire à la vie du photographe: alimenté par nécessité, ce circuit procure des émotions moins agréables que le premier, ce que ne manque pas de souligner Doisneau. «Alors il faut se plier à des travaux alimentaires en se persuadant de l'intérêt qu'ils présentent», confie-t-il à ce sujet (UC-10). Ou encore: «Je me sens le devoir d'arracher l'étiquette de flâneur papillonnant que l'on m'a collée sur le dos. La réalité est plus prosaïque, pour assurer l'opération survie il m'a fallu obéir à des demandes rarement exaltantes et exécuter gaiement» (UC-10). La perte de son emploi chez Renault en 1939, sa décision de ne pas renouveler son contrat dans l'agence de mode Vogue en 1953, ou encore sa détermination à refuser la condition de photographe d'agence, contraignirent Doisneau à combiner travaux commerciaux, reportages et «flâneries» photographiques, même s'il tend, à travers le cosmogramme qu'il construit, à les présenter comme relevant de sphères nettement séparées, aux logiques contradictoires. On peut alors parler de Doisneau comme d'un photographe prolétaire, vivant cette condition consistant à vendre par nécessité sa force de travail pour assurer les moyens de sa subsistance matérielle ; le travail doit alors être distingué de l'œuvre, le premier étant inscrit dans un rapport marchand d'exploitation, tandis que la seconde relèverait du geste libre, celui du «flâneur papillonnant», générant des profits avant

tout affectifs. C'est ce que souligne Jean-François Chevrier en recourant à la classique distinction marxienne entre valeur d'usage et valeur d'échange pour parler du travail de Doisneau: «Le travail a une valeur d'usage: il circule entre les amis, leur est montré et ils s'en servent. Comme l'infini se distingue de la visée limitée du professionnel, la valeur d'usage se distingue de la valeur d'échange que prennent les images quand elles sont livrées à un marché» [19]. Néanmoins, plutôt que de constituer des sphères étanches, les territoires circulatoires des travaux de Doisneau prennent la forme de deux circuits tangents, sur lesquels diffèrent certes les types de personnes rencontrées, les modes de valorisation des photographies ainsi que les sentiments éprouvés, mais où règnera également l'incertitude, ces réseaux n'étant, de fait, pas parfaitement hermétiques: leur porosité posera problème à Doisneau, comme on le verra bientôt.

Ce monde qui existe bel et bien

La troisième dimension d'un cosmogramme est sa relation au temps. Tresch précise sur ce point que le cosmogramme «va au-delà de la seule description ou représentation: c'est souvent une re-description, déclinée au conditionnel ou au futur: non le monde tel qu'il est mais le monde tel qu'il pourrait être» [20]. Le monde du cosmogramme de Doisneau est lui aussi celui d'un autre temps, un temps conditionnel: «Le monde que j'essayais de montrer était un monde où je me serais senti bien, où les gens seraient aimables, où je trouverais la tendresse que je souhaite recevoir. Mes photos étaient comme une preuve que ce monde peut exister» (AC). Telle est l'affirmation que ne cesse de répéter Doisneau: le monde montré par ses photographies existe, puisqu'on peut l'y voir. En ce sens, ses photos participent bien à la constitution d'un cosmogramme, décrivant un monde conditionnel, parce que visible uniquement dans «l'étreinte du saisissement» où il apparaît aux yeux du photographe [21]. «Au fond, précise Doisneau, il n'y a rien de plus subjectif que l'objectif, nous ne montrons pas le monde tel qu'il existe vraiment» [22], jouant délibérément sur le double sens du mot objectif, pièce de l'appareil photographique toujours orienté par le photographe et monde extérieur au sujet photographiant mais nécessairement saisi par lui. Ou encore: «ce que je cherche à prouver, c'est que le monde dans lequel je voudrais vivre existe un peu, qu'il existe vraiment» [23], soulignant l'existence attestable d'un monde désiré. Comme le précise encore Brigitte Ollier, le photographe ne saisit pas ce qui est beau, mais «ce qui deviendra beau» [24]. Et précisément cette beauté est liée à l'arrêt, au saisissement, au vol du temps par la photographie (ML-118): «Un centième de seconde par-ci, un centième de seconde par-là mis bout à bout, cela ne fait jamais qu'une, deux, trois seconde chipées à l'éternité» (TS).

Or, telle est bien la préoccupation du photographe dans le cosmogramme de Doisneau: sauver «un de ces petits trésors qui allait disparaître dans la poubelle du temps» (TS), «retenir un instant de bonheur qui va disparaître» (TS), «vouloir retenir le temps qui passe» (EA-80), et le retenir dans une photographie pour en montrer la poésie, la beauté, le caractère admirable. «Pour celui qui, patiemment, a voulu transformer l'éphémère en un objet relativement durable» (IO-185), la photographie est l'instantané d'un monde qui, précisément parce qu'il a pu être pris, devient éternel.

Tel est donc le moi mythique de Doisneau ainsi que son cosmogramme: un chasseur ou un braconnier doté de qualités animales (celles utiles à la «survie», c'est-à-dire à la perpétuation d'une pratique, dans cet environnement non domestiqué qu'est la rue), partageant sa production entre travaux alimentaires et capitulaires vitaux (eux-mêmes liés à des circuits tangents de composition et de valorisation des photographies) et exhibant un monde dont la saisie photographique est la condition de réalité. Mais ces trois territoires, que dessine la ritournelle déclinée par Doisneau dans ces confessions biographiques, sont également le théâtre de retournements étonnants qui font basculer les polarités attachées à leurs composantes respectives. Le cosmogramme est en effet animé par des tensions internes, celles que lui-même dessine, qui confèrent à la vie de l'artiste son caractère dynamique et son élan créatif; bien que contraignantes, et précisément parce qu'elles le sont, les différentes polarités ou modalités d'existence du photographe appellent sa vigilance car elles lui rappellent sans cesse les risques qu'il encourt. C'est ce que met bien en lumière Norbert Elias dans son étude sur la vie de Mozart, décrivant finement les contraintes spécifiques qui orientèrent les formes de sa subjectivité créatrice [25], ou encore Luc Van Campenhoudt dans son essai sur Oscar Wilde où il écrit: «Contrairement à une idée reçue particulièrement tenace, la création artistique ne procède donc pas de la maîtrise parfaite des contraintes formelles, mais bien de l'effort, souvent ardu, de l'artiste pour travailler à l'intérieur de contraintes qu'il ne maîtrise pas sans difficulté» [26].

C'est précisément l'ensemble de ces contraintes que décrit et qu'intègre le cosmogramme, agencement territorialisé dans lequel Doisneau lui-même, tout autant que ses photographies, peuvent passer d'un côté à l'autre des frontières qui en séparent les parties constitutives.

Contraintes et incertitudes d'un univers biographique

Le régime fictionnel de la chasse exprime le premier de ces retournements: le photographe, chasseur d'images, braconnier et voleur, peut également, en certaines circonstances, prendre le statut de proie; la chasse se poursuit, mais les rôles s'inversent. «Le photographe,

le chasseur d'images, déclare ainsi Doisneau, c'est en fait le lapin: il court après les images, et même après l'image inimaginable!» [27]. Autre renversement possible: équipé de son appareil de capture, le photographe travaillant dans la rue peut lui-même être capturé, par les représentants du corps des garde-chasse urbains que sont les policiers et les juges [28]. D'un autre côté, la course du temps contribue elle aussi à ce retournement des rôles. Décriant la prolifération des images artificielles rendues possibles par les nouvelles technologies informatiques, Doisneau déclare à leur sujet: «Il ne s'agit plus de retenir, puis de transmettre une émotion, mais de nous transformer en lapins éblouis dans les phares» (IO-185). Ici Doisneau est engagé comme proie dans une chasse mécanique qui semble sans commune mesure avec celle, artisanale, dont il s'est toujours dit le praticien. Mais c'est surtout l'évolution de sa propre carrière qui va le confronter de la manière la plus frontale à sa possible condition de proie. Ainsi la notoriété dont il va faire l'objet à partir des années 1980 va l'amener à participer à des situations qu'il décrit bien en termes cynégétiques, mais où il n'est plus le chasseur. Les images que Doisneau utilise pour parler de son accession au titre d'officier de la Légion d'Honneur en 1993 sont particulièrement significatives: «On a toujours les trucs qu'on n'aime pas! […] J'aime la pêche à la ligne, la rivière avec la libellule qui se pose sur la canne. Et à côté de cela, des types arrivent avec des casquettes, des tambours, des trompettes, et on vous frappe l'épaule avec le plat du sabre. Quelle horreur! […] On considère que je suis déjà un peu mort, et on m'empaille de mon vivant, alors que je bouge encore!» (ML-112). Le contraste entre le doux pêcheur et le trophée de chasse empaillé souligne clairement ce retournement des rôles dont Doisneau se dit l'objet. Le récit qu'il propose d'une rencontre avec des «nouveaux critiques», «des spécialistes incapables de retenir leur incontinence verbale», s'avère encore plus tragique: «J'étais la proie tombée dans une trappe recouverte de branchages. En effet, la lettre, avec des phrases joliment tournées, pouvait faire croire à une invitation amicale» (IO-174). Poursuivant son récit, Doisneau en termine quelques pages plus loin sur cette phrase: «Pour l'heure, c'est moi l'insecte. La loupe, je la sens au-dessus de ma tête. Dans quel piège suis-je venu me mettre – on ne peut mieux trouver pour perdre du temps» (IO-178). Le cosmogramme de Doisneau donne sens à ses actions: donner du temps à être chassé revient à en perdre pour la chasse ou la pêche aux images, qui constituent le sens de sa vie. La contrainte est présente, mais rend d'autant plus claire la voie à suivre: «Je suis un braconnier farouche et totalement allergique au rôle de bête curieuse» (IO-175).

Si le photographe n'apprécie pas que les rôles soient inversés, cela ne signifie pas, on l'a vu, qu'il ne puisse et doive jouer sur plusieurs tableaux. Doisneau dessine avec une constance jamais démentie

la division fondamentale de son cosmogramme entre travaux de commande et projets libres, constituant deux rapports distincts à la pratique photographique, comme par exemple dans cette comparaison entre le studio et la rue: «Le photographe de studio fait de la culture en serre. Le photographe de la rue, lui, est un voyou, un braconnier» (ML-118). Selon Doisneau, ces deux territoires sont régis par des principes différents, que ses propos, autant que l'organisation graphique de Trois secondes d'éternité notamment, décrivent comme incommensurables. Or, il arrive néanmoins qu'ils ne soient pas toujours respectés ; des ruptures peuvent survenir dans les logiques respectives de circulation de la valeur propres à chacun des deux réseaux. Reprenant sa rencontre fortuite avec Catherine, la petite vendeuse du Printemps, Doisneau précise que, bien qu'il ait soigneusement conservé le poétique billet qu'elle lui avait glissé, il n'eut jamais «la délicatesse d'aller lui rendre visite. C'est moche !» (ML-119). Moche car le principe de circulation propre à ce réseau était ainsi rompu. Les prescriptions de son cosmogramme furent également invalidées dans le cas de plusieurs travaux de commande qui furent l'occasion pour Doisneau de faire de véritables rencontres ou encore de saisir ces moments d'humanité qui lui tiennent tant à cœur.

On peut évoquer ici ses portraits d'écrivains, dont certains témoignent d'une grande proximité et d'autres au contraire d'une grande distance avec le sujet: «Ceux pour qui j'ai de l'admiration, je tâche de faire bien. Ceux qui sont ampoulés, je me fous carrément de leur gueule!» (ML-119). On ne peut non plus manquer de mentionner la série des baisers réalisés en 1950 sur une commande du magazine américain Life, mais qui incarnent néanmoins la quintessence du regard photographique de Doisneau. Incertaines frontières, donc, des territoires dessinés par sa ritournelle autobiographique.

Quant à son travail commandé dans les usines Renault, où il officia comme photographe d'entreprise de 1934 à 1939, le traitement qu'il connût un demi siècle plus tard témoigne d'une autre forme d'interférence entre les deux circuits du travail photographique. Aujourd'hui reconnus comme partie intégrante de son œuvre photographique, les clichés réalisés à l'île Seguin ont fait l'objet d'un traitement différentiel de la part de Doisneau, qui les met soigneusement à l'écart de ses albums: ils n'apparaissent en effet dans aucun des livres qu'il édite lui-même. Ce sont les organisateurs de l'exposition «Doisneau/Renault» tenue en 1988 à La Villette qui feront connaître ces photographies de jeunesse. Amené à commenter cette période de sa vie, Doisneau reprend sa ritournelle la présentant comme propédeutique photographique, au cours de laquelle il aurait appris les tours de main de la photographie de commande, industrielle et publicitaire notamment.

Pourtant, il parlera aussi de cet épisode biographique comme d'un «ratage» lui donnant «carrément des remords» (IO-48). C'est qu'il n'eut pas la vaillance, selon ses propres dires, de faire de la photographie industrielle un authentique projet personnel, dégagé de la contrainte de la commande mais attaché à «forcer les barrages derrière lesquels on camoufle les conditions de vie des travailleurs» (IO-48) ; en d'autres termes, il n'a pas opéré (ou pas autant qu'il eut pu le désirer) le transfert de ce sujet d'un circuit à l'autre de son cosmogramme, malgré tout le respect qu'il vouait aux gens de ce monde – et dont ne bénéficiaient généralement pas ses sujets de commande [29].

Le troisième retournement qui prend place au sein du cosmogramme de Doisneau est temporel: le découplage du temps qui marquait la différence entre le monde «réel», celui dont «le temps passe», et le monde «existant» dans les photographies, qui en ont capté une seconde, vient maintenant s'appliquer au photographe lui-même et à son œuvre. Comme Doisneau l'indique dans son texte, le temps qui s'écoule est ce qui confère de la valeur à ses photos, mais c'est ce qui aussi le rapproche de la mort, instant de basculement vers l'éternité d'une absence. On ne peut manquer de citer ces belles lignes qui referment A l'imparfait de l'objectif :

«Maintenant il est suffisamment tard, il y a prescription. Je peux bien avouer que les démolisseurs sont mes complices, ces escamoteurs de décors ont droit à ma gratitude, leur vaillance donne de la plus-value à mes vieilles photographies. […] Tout ceci est bien gentil mais il y a toujours, lancinante, la même question qui vient me gâter le plaisir: combien de fois encore verrai-je refleurir les merveilleux marronniers du boulevard Arago?» (IO-188)

Evoquant l'argument du «refus de disparaître» comme une «pirouette sonore» destinée à neutraliser le commentateur [30], Doisneau ne peut s'empêcher d'ajouter: «Disparaître, comme au cinéma, en fondu fin de film, c'est relativement acceptable, mais la disparition brutale, couic! je n'arrive pas à concevoir la chose» (TS). Le Doisneau qui commente sa vie et son œuvre est travaillé par l'angoisse de la mort, de ce moment où le temps, définitivement, s'arrêtera. Car «c'est lui, le temps, qui finit toujours par gagner» affirme-t-il [31]. Cette anxiété n'est pas d'abord liée à la crainte d'un jugement ultérieur mais, au contraire, au décompte final des prestations choisies et contraintes, du positif et du négatif: «Je vais mourir avec plus de regrets que de remords, et parmi les regrets il y aura celui d'avoir dû gagner ma vie avec des boulots qui m'ont vraiment fatigué» (PP). C'est donc d'avoir trop circulé en territoires de commande que naît la crainte du temps d'arrêt. Comme si la configuration du cosmogramme rendait fidèlement compte à la fois des termes d'une existence et de son terme…

Des croisements monstrueux

Au-delà de ce cosmogramme bien composé (ce qui ne veut pas dire qu'il décrirait un monde paradisiaque ou exempt de contradictions et de difficultés), la ritournelle de Doisneau fait également part de certains événements biographiques qui semblent bien se situer au-delà, ou en deçà, de cet agencement. Car, comme l'écrit justement Deleuze, «il y a forcément des croisements monstrueux» dans toute construction de territoires et dans toute fabrication de consistance [32]. De quoi s'agit-il? Pour le dire simplement, il s'agit de moments où «lieux, conditions, techniques ne se laissent pas réduire les uns aux autres» [33], c'est-à-dire de situations où la personne concrète du photographe ne peut plus être dite soutenir son «moi mythique», mais vient au contraire fissurer le cosmogramme. Cependant, il ne s'agit pas, comme on pourrait le penser, de situations dans lesquelles le cosmogramme, entendu comme agencement fictionnel, viendrait buter sur quelque chose de plus réel que lui. Bien au contraire, ces «croisements monstrueux» sont des moments où les principes de construction du cosmogramme apparaissent dans leur réalité potentielle, des instants où ils pourraient s'appliquer concrètement, si le photographe continuait à s'y tenir vraiment. Moments monstrueux, donc, où la fiction rejoint la réalité, où le cosmogramme devient sociogramme. On le comprendra mieux en détaillant deux de ces croisements, tels qu'ils ont marqué la vie de Doisneau: les grèves de 1936 aux usines Renault, d'une part, et l'affaire du Baiser de l'Hôtel de Ville, d'autre part. En 1936, lors des événements du Front populaire, Doisneau est employé chez Renault, haut-lieu des mouvements de grève et de protestation ouvrières. En ces moments perturbés, le photographe aurait pu prendre en toute indépendance des photos des travailleurs, libérés, lui comme eux, des contraintes habituelles de leur travail à l'usine. Pourtant Doisneau ne prît aucune photographie des grèves de 1936. Il s'est expliqué à ce sujet dans un entretien diffusé sur France Culture en novembre 1988 (au moment de l'exposition Doisneau/Renault): «J'ai vu arriver, débouler des ouvriers descendant de l'île Seguin, des gens sortant des forges avec des barres de fer… Et faire des photos des grèves, alors que j'en crevais d'envie … j'aurais été mouchard, vis-à-vis des ouvriers… On ne peut pas expliquer la pureté de ses intentions dans ce cas-là en disant: je fais une étude graphique sur un mouvement social… Ca se passe dans un tel tourbillon qu'on ne peut pas faire cela, alors je ne pouvais pas le faire… Ca me faisait bien râler, j'ai raté quelque chose là» (AGO).

Comme l'indique ce témoignage, Doisneau, confronté aux ouvriers en colère, eut peur de se voir transformer en proie de la foule, d'être pourchassé par cette meute déboulant de l'usine, d'être écrasé par cette «fourmilière humaine» (DR) avec laquelle il eut été impossible de dia-

loguer pour prouver ses bonnes intentions. Ainsi, le renversement du rôle de chasseur d'images en celui de proie pour ceux qui ne veulent pas en devenir est-il ici perçu par Doisneau comme dangereusement réel: photographier la foule aurait mis sa vie en danger. Du moins est-ce la peur qui l'étreignit en ces moments extraordinaires. Plus tard, Doisneau confia d'ailleurs sa hantise de la foule: «Toutes les bêtes qui n'ont pas d'air en dessous, ça fait peur. Une foule, il y a pas d'air en dessous et ça fait peur» (PP). Comparant ainsi la foule à un serpent, Doisneau souligne le risque mortel que de telles «bêtes» font courir à ceux qui s'en approchent: prédateurs d'une efficacité redoutables, elles font de la chasse un exercice réellement horrible. Si, en de telles circonstances, le photographe était resté photographe, si son moi mythique avait résisté aux appels à la fuite de sa personne concrète, alors il aurait vraiment risqué sa vie: telle est la vision qui appela l'action de Doisneau en cet été 1936. Il ne fallait pas que la chasse, dessinée par son cosmogramme, ne se retourne en mort des protagonistes.

L'affaire du Baiser de l'Hôtel de Ville constitue un autre «croisement monstrueux» qui marqua non plus le début mais la fin de la carrière de Doisneau. Rendu populaire à partir du milieu des années 1980 suite à sa commercialisation massive sur différents supports (posters, cartes postales, agendas, etc.), ce cliché, réalisé en 1950 pour le compte du magazine Life, fut l'objet d'une autre publicité qui souligna la réalité du cosmogramme de Doisneau. En 1992, une personne du nom de Françoise Bornet se fit connaître en réclamant une partie des droits issus de la vente de ce cliché: elle était en effet la comédienne qui avait joué, quarante ans plus tôt, le rôle de l'amoureuse. Même si je fus personnellement ébranlé, à l'instar d'autres amateurs de l'œuvre de Doisneau [34], lorsque je pris connaissance du caractère monté de cette photographie apparemment si authentique, il me semble aujourd'hui que le plus essentiel n'est pas dans la dénonciation d'une supercherie, dont il serait malhonnête, pour qui a lu ou entendu sa ritournelle biographique, d'accuser Doisneau.

L'enseignement le plus intéressant me semble résider dans ce constat d'un dépassement, d'un débordement même, de l'artiste par son propre cosmogramme – dépassement qui lui-même ne peut être compris qu'en reconnaissant l'usufruit émotionnel institué par la marchandisation de l'accès aux photographies de Doisneau (c'est-à-dire lié à l'acquittement du prix des livres, des billets pour les expositions, des reproductions de toutes sortes où ces dernières apparaissent) [35]. Bien qu'il s'agît d'un travail de commande, Doisneau avait transmis à ses figurants du jour un tirage de son cliché, comme le lui dictait sa conception du rapport juste aux personnes photographiées; et c'est précisément celui-ci qui permit d'établir avec certitude que Françoise

Bornet était bien la jeune femme du célèbre baiser. Mais ce faisant, l'action en justice de cette dernière vint confirmer avec une force étonnante le «complot mercantile» qui selon Doisneau anime, entre autres, le circuit de la commande en photographie [36]. Cette affaire le perturba profondément, fit de lui un photographe «nerveusement disséqué» [37] et l'accompagna jusque sur son lit d'hôpital où il s'éteindra, frappé par la maladie. Ce n'est certes pas cet événement qui le tua, mais il dicta au moins son silence; interrogé sur cette affaire du Baiser, Doisneau répond en effet: «n'en parlons pas» (AGO).
Comme si, dernier geste de défense dans un territoire hostile, l'absence de parole pouvait empêcher cette vision d'envahir tout le réel.

Envoi : L'épreuve diabolique de la photographie

Au-delà des événements qui viennent d'être évoqués, et qui ne manquent pas de nourrir aujourd'hui les commentaires et les polémiques, il reste que c'est la définition même de la photographie que défend Doisneau qui est mise à l'épreuve. C'est sur ce point que je voudrais conclure. Comme ce texte, je l'espère, a réussi à le montrer, la ritournelle qu'il reprend à partir des années 1980 vise à défendre le cosmogramme qu'il a construit et qui l'a construit comme photographe depuis le début de sa carrière. Dans cet univers, la photographie n'est jamais un enregistrement objectif du monde: elle constitue au contraire un faux témoignage, comme dit Doisneau, elle est un artifice visant à prouver l'existence d'un monde fictif. Comme l'écrit fort justement Brigitte Ollier, «le testament photographique de Robert Doisneau n'est qu'une suite de fausses vérités» [38]. Néanmoins, l'incertitude qui étreint le photographe (et qui l'amène à dire «ne parle pas, n'écris pas, ne t'analyse pas, ne réponds à aucune question») ne provient pas d'une hésitation sur la manière de faire de la photographie ou d'une crainte d'être accusé d'artificialité.
Elle s'origine au contraire dans cette potentialité de la photographie à être autre chose que ce qu'il est convaincu qu'elle est. «L'image est diabolique: on ne sait pas comment réagi l'image avec le temps», confie d'ailleurs Doisneau (AGO). Or, cette potentialité diabolique ou monstrueuse, il semble bien qu'il l'ait éprouvée concrètement.
Car si la photographie est pour lui un faux témoignage, elle peut à tout moment, ou en toutes autres mains, devenir un faux, qui ne témoigne de rien, autant qu'un vrai témoignage, qui dénonce par son caractère implacablement objectif. Le faux, c'est la photographie publicitaire, ou sensationnelle, ou purement formelle, qui ne transmet aucun sentiment vrai, aucune préoccupation sincère; ce sont les clichés de mannequins ou de voitures que Doisneau a dû réaliser pour gagner sa vie, mais c'est aussi, à la limite, le Baiser de l'Hôtel de Ville quand il

ne représente plus qu'une énorme somme d'argent aux yeux de ceux qui le regardent, comme ce fut le cas dans l'action judiciaire intentée par Françoise Bornet ou dans la vente aux enchères, posthume, d'un de ses rares tirages originaux, qui fut acquis pour la somme de 185 000 euros. Mais la photographie peut également devenir vrai témoignage, «constat d'huissier» [39], capable de confondre les ouvriers en grève ou les amants en rue, raison pour laquelle Doisneau refusa de les photographier. Ces deux modes d'existence de la photographie, et donc indissociablement du photographe qui la pratique, constituent les frontières extrêmes du cosmogramme au sein duquel le plus célèbre des photographes humanistes a conçu sa trajectoire biographique.
La clé de son œuvre serait-elle tout entière contenue dans cette fable territoriale? Loin de moi cette idée; tout au plus serais-je satisfait si, à la suite de ces quelques lignes, pouvaient être «rétablis, face à des évidences épinglées immortelles, quelques contrepoisons moins sucrés, oh! juste comme ça, pas pour embêter, juste un doigt de flou…» [40]

NOTES

1. Sur la biographie de Doisneau, on consultera l'incontournable ouvrage de Peter Hamilton, Robert Doisneau. La vie d'un photographe, Paris, Hoëbeke, 1996.
2. Robert Doisneau, Un certain Robert Doisneau. La très véridique histoire d'un photographe racontée par lui-même, Paris, Chêne, 1986.
3. On peut également citer cet album d'entreprise apparemment ignoré de ses biographes, Peugeot. L'Outil de qualité (Peugeot, 1953), dont il signe toutes les photographies.
4. On en trouvera un aperçu photographique dans le livre de Jean-Yves Quierry, Robert Doisneau. Travailleurs, Paris, Chêne, 2003 ; pour un autre exemple de reportage, on lira le bel ouvrage dirigé par Michel Pinault, Doisneau chez les Joliot-Curie. Un photographe au pays des physiciens, Sommières/Paris, Romain Pages Editions/ Musée des arts et métiers/Cnam, 2005.
5. Les références entre parenthèses renvoient aux entretiens et écrits de Doisneau, dont la liste est fournie en bibliographie. Plusieurs de ces textes ne sont pas paginés: l'abréviation du titre n'est alors suivie d'aucune numération.
6. John Tresch, «Cosmogram», in M. Ohanian, J.C. Royoux, Cosmograms, New York, Lukas & Sternberg, 2005, pp.67-76.
7. Il est par exemple assez clair que la notoriété à laquelle accède Doisneau au tournant des années 1980 est inséparable du contexte politique de l'époque: l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981 amène une série d'initiatives culturelles au travers desquelles l'œuvre de Doisneau se voit attribuer les marques de sa grandeur institutionnelle. Sur ce point, voir par exemple Gaëlle Morel, «La figure de l'auteur. L'accueil du photoreporter dans le champ culturel français (1981-1985)», Etudes photographiques, 13, 2003, pp.35-55.
8. La notion de «moi mythique» a été proposée initialement par Boris de Schloezer dans son essai Introduction à Jean-Sébastien Bach (Paris, Gallimard, 1949). Je reprends ici les explications qu'en fournit Etienne Souriau dans son Vocabulaire d'esthétique (Paris, PUF, 2009 [1990], pp.1020-1021).
9. Etienne Soulages, Esthétique de la photographie. La perte et le reste, Paris, Armand Colin, 2005 [1998], p.30.
10.Voir Souriau, op. cit., p.741 ; et aussi Nathalie Zaccaï-Reyners, «Fiction et typification. Contribution à une approche théorique de la transmission de l'expérience», Methodos, 5, 2005 (en ligne: http://methodos.revues.org/378).
11. Pour faire saisir intuitivement la nature anthropologique de la ritournelle, Deleuze et Guattari écrivent: «Le chez-soi ne préexiste pas: il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité. Beaucoup de composantes très diverses interviennent, repères et marques de toutes sortes. […] Ce sont des composantes pour l'organisation d'un espace […]. Voilà que les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible, et l'espace

intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire.» (Mille plateaux, Paris, Minuit, 1980, p.382).
12. John Tresch, «Cosmogram», op. cit., pp.67-76.
13. Sur ces caractéristiques de la chasse et du mode de vie chasseur, voir P. Bonte, M. Izard, dir., Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, Paris, PUF, 1991, pp.134-137.
14. Gautrand, Jean-Claude, Robert Doisneau 1912-1994, Cologne, Taschen, 2003, pp.181-182.
15. Sur ce point, voir par exemple les belles pages de Philippe Descola, Les lances du crépuscule, Paris, Plon, 1993, chap. VIII, ou de Tim Ingold, The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill, New York, Routledge, 2000, chap. 3.
16. Doisneau écrit: «Il faut forcer cette défense! […] Il y a ce qui ne se retrouvera jamais, qu'il faut saisir à tout prix! Alors, on prend d'autorité! Ou, parfois, on demande permission, avec un sourire!» (PC-171). Plus tard, il parlera du photographe comme d'un voyou et d'un voleur (ML-118).
17. Sergio Dalla Bernardina, «Une Personne pas tout à fait comme les autres. L'animal et son statut», L'Homme, XXXI/4, n°120, 1991, pp.33-50.
18. En effet, la chasse à courre s'est toujours définie comme une pratique aristocratique, par rapport au braconnage ou à l'affût, considérés comme des versions populaires de la chasse. Voir Pinçon, M., Pinçon-Charlot, M., La chasse à courre, ses rites et ses enjeux, Paris, Payot, 1993.
19. Chevrier, Jean-François, Robert Doisneau, Paris, Union des Editions Modernes, 1983, p.8.
20. Tresch, op. cit., p.74.
21. Ollier, Brigitte, Robert Doisneau, Paris, Hazan, 1996, p.16.
22. Gautrand, op. cit., p.182.
23. Chevrier, op. cit., p.8.
24. Ollier, op. cit., p.16.
25. Norbert Elias, Mozart. Sociologie d'un génie, Paris, Seuil, 1991.
26. Van Campenhoudt, Luc, «Création artistique et changement social à partir de l'œuvre critique d'Oscar Wilde», in Molitor, M., Remy, J., Van Campenhoudt, L., dir., Le mouvement et la forme, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1989, p.281.
27. Chevrier, op. cit., p.8.
28. Dans les pages du Magazine littéraire, Doisneau déclare : «D'ailleurs, c'est pas compliqué, tous les grades de l'autorité vous font chier, depuis le flic qui ne quitte jamais son square et qui vous dit: - Vous n'avez pas le droit de photographier ici! Et il ne faut pas discuter, jusqu'au juge qui instruit votre procès! A tous les coups, vous êtes baisé!» (ML-118).
29. De manière très significative, les deux seules photographies industrielles incluses dans Trois secondes d'éternité, autobiographie parue dix avant l'exposition Renault, sont disposées sur deux pages en vis-à-vis et leurs légendes marquent un contraste fort entre deux états d'esprits pouvant animer ce genre photographique. Sur la page de gauche, le photomontage «Les mains de la sidérurgie», présentant six mains mutilées sur fond d'un site industriel. La légende précise:

«Montage fait avec beaucoup de respect après une visite chez les sidérurgistes de Thionville», qui en fait introduisirent Doisneau clandestinement dans leur usine (Hamilton, op. cit., p.318). Sur la page de droite, un cliché montrant des voitures neuves sortant d'une usine sur un wagon de chemin de fer, avec ce commentaire à l'ironie certaine: «Tout reportage industriel sérieux doit traditionnellement se terminer par une image du service 'expédition'». Au caractère traditionnel et conventionnel du reportage autorisé Doisneau oppose clairement le respect du sujet inhérent au travail libre.

30. La référence au sonore n'est pas sans rapport avec la nature même de la ritournelle, au sujet de laquelle Deleuze précise que «les composantes vocales, sonores, sont très importantes : un mur du son, en tout cas un mur dont certaines briques sont sonores. Un enfant chantonne pour recueillir en soi les forces du travail scolaire à fournir. Une ménagère chantonne, ou met la radio, en même temps qu'elle dresse les forces anti-chaos de son ouvrage» (Mille plateaux, op. cit., p.382). Doisneau, quant à lui, fait des pirouettes sonores pour affronter l'épreuve du commentaire autobiographique.

31. Hamilton, op. cit., p.356.

32. Deleuze et Guattari, op. cit., p.195.

33. Ibid.

34. Beaumont-Maillet, Laure, Denoyelle, Françoise, Versavel, Dominique, dir., La photographie humaniste, 1945-1968, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, p.21.

35. Je dois cette précision à la lecture attentive qu'a faite Ghali Beniza Sari de la première version de mon texte. Je lui en suis particulièrement reconnaissant.

36. Ollier, op. cit., p.20.

37. Ibid.

38. Robert Doisneau, op. cit., p.27.

39. Chevrier, op. cit., p.8.

40. Ollier, op. cit., p.25.ntaire, 59', co-productions Artefilm et Cityzen Télévision, 2004

85. Ibid

BIBLIOGRAPHIE

Ecrits ou entretiens de Robert Doisneau :
PC : Masclet, Daniel, «Robert Doisneau: le reporter», Photo-Cinéma, Juillet, 597, 1951, pp.164-171.
TS : Trois secondes d'éternité, Paris, Contrejour, 1989 [1979], non paginé.
AC : Entretien de Robert Doisneau avec Philippe Regley, émission «Atout Cœur», Radio Bleue, 12 juillet 1982 (CD Robert Doisneau. Le braconnier de l'éphémère, Ina/Radio France, «Les grandes heures», 2006).
PP : Robert Doisneau. Entretien avec Sylvain Roumette, Paris, Centre National de la Photographie, collection «Photo Poche», n°5, 1983, non paginé.
UC : Un certain Robert Doisneau. La très véridique histoire d'un photographe racontée par lui-même, Paris, Chêne, 1986.
DR : Doisneau/Renault, Paris, Hazan, 1988, non paginé.
AGO : Entretien de Robert Doisneau avec Pascale Charpentier, émission «Agora», France Culture, 11 novembre 1988 (CD Robert Doisneau. Le braconnier de l'éphémère, Ina/Radio France, «Les grandes heures», 2006).
IO : A l'imparfait de l'objectif. Souvenirs et portraits, Arles, Actes Sud/Léméac, collection «Babel », 1995 [1989].
AGM : «Rencontre avec Robert Doisneau», Arts Graphiques Magazine, Eté, 17, 1991, pp.19-27.
ML : «Robert Doisneau. Le mystère de la chambre noire», Le Magazine littéraire, 309, Avril, 1993, pp.112-119.
EA : «Interview: Robert Doisneau», Eden Art, 1, 1993, pp.71-80.

ETUDES

Beaumont-Maillet, Laure, Denoyelle, Françoise, Versavel, Dominique, dir., 2006, La photographie humaniste, 1945-1968, Paris, Bibliothèque nationale de France.
Chevrier, Jean-François, 1983, Robert Doisneau, Paris, Union des Editions Modernes, collection «Les grands maîtres de la photo», n°8.
Dalla Bernardina, Sergio, 1991, «Une Personne pas tout à fait comme les autres. L'animal et son statut», L'Homme, XXXI/4, n°120, pp.33-50.
Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 1980, Mille Plateaux, Paris, Minuit.
Descola, Philippe, 1993, Les lances du crépuscule, Paris, Plon.
Elias, Norbert, 1991, Mozart. Sociologie d'un génie, Paris, Seuil.

Gautrand, Jean-Claude, 2003, Robert Doisneau 1912-1994, Cologne, Taschen, collection «Icons».
Hamilton, Peter, 1995, Doisneau. Rétrospective, Paris, Paris-Musées/Hoëbeke.
Hamilton, Peter, 1996, Robert Doisneau.
La vie d'un photographe, Paris, Hoëbeke.
Ingold, Tim, 2000, The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill, New York, Routledge.
Lescure, Robert, 1978, «Robert Doisneau», Photo-Ciné-Revue, Mai, pp.258-265.
Morel, Gaëlle, 2003, «La figure de l'auteur. L'accueil du photoreporter dans le champ culturel français (1981-1985)», Etudes photographiques, 13, pp.35-55.
Ollier, Brigitte, 1996, Robert Doisneau, Paris, Hazan.
Quierry, Jean-Yves, 2003, Robert Doisneau. Travailleurs, Paris, Chêne.
Soulages, Etienne, 2005 [1998], Esthétique de la photographie. La perte et le reste, Paris, Armand Colin.
Souriau, Etienne, 2009 [1990], Vocabulaire d'esthétique, Paris, PUF.
Tresch, John, 2005, «Cosmogram», in Ohanian, Melik, Royoux, Jean-Christophe, Cosmograms, New York, Lukas & Sternberg, pp.67-76.
Van Campenhoudt, Luc, 1989, «Création artistique et changement social à partir de l'œuvre critique d'Oscar Wilde», in Molitor, M., Remy, J., Van Campenhoudt, L., dir., Le mouvement et la forme, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, pp.271-300.
Zaccaï-Reyners, Nathalie, 2005, «Fiction et typification. Contribution à une approche théorique de la transmission de l'expérience», Methodos, 5, (en ligne: http://methodos.revues.org/378).

I

QUALITÉ ou droits du CITOYEN

droit de CITÉ

II

régime politique

constitution d'un État

FORME *et MESURES*

de gouvernement